Note critiche

ALLUSIONI GIOACHIMITE NELLA BASILICA ANGIOINA DI SANTA CHIARA A NAPOLI?*

Mario Gaglione

Già nel 1995 Caroline Astrid Bruzelius in un suo ampio articolo dedicato alla basilica di Santa Chiara in Napoli[1] aveva proposto di motivare l'adozione della semplice pianta rettangolare della chiesa napoletana nei termini di una vera e propria *citazione* della *figura* XVIII del *Liber figurarum*, testo apocrifo contenente la schematizzazione per suggestive immagini delle teorie di Gioacchino da Fiore (1135-1202), autore preso a modello dai francescani *spirituali* protetti all'epoca sia da re Roberto d'Angiò (1278-1343) che da sua moglie Sancia di Majorca (1286-1345). Piú precisamente, l'area presbiteriale della basilica con l'altare maggiore e i sepolcri reali sarebbe stata ricalcata sullo spazio simbolico corrispondente nella *figura* pseudogioachimita al *tertius status*, cioè quello dello *Spirito Santo*, laddove l'oratorio femminile avrebbe occupato lo spazio riservato all'*octava aetas*, quella della *resurrezione dei morti*, della rivelazione della Gerusalemme celeste e della visione della pace. L'autore del saggio che qui si commenta già dal 1993, secondo quanto da lui stesso precisato, era indipendentemente pervenuto a conclusioni non dissimili nell'ambito di una piú ampia analisi delle opere storico-teologiche di Gioacchino. In particolare accanto al *Liber figurarum*, Mattanò, a conferma dell'impostazione gioachimita dell'intera architettura della basilica, ha reperito ulteriori riferimenti nello *Psalterium decem chordarum*, che consentirebbe di spiegare l'assetto della facciata principale, nella *Concordia Novi ac veteris Testamenti*, che illustrerebbe ulteriormente il significato della pianta della chiesa, e infine nell'*Expositio in Apocalypsim*, che giustificherebbe i luminari maggiori delle fiancate del tempio.

* V.M. Mattanò, *La Basilica angioina di S. Chiara a Napoli. Apocalittica ed escatologia*, Napoli, La Città del Sole, 2003.

[1] C. Bruzelius, *Queen Sancia of Mallorca and the convent church of S.ta Chiara in Naples*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», XL, 1995, pp. 82 sgg.; la tesi è stata ripresa e seguita da M. Righetti Tosti Croce, *Architettura tra Roma, Napoli e Avignone nel Trecento*, in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di Curia, Arte di Corte, 1300-1377*, a cura di A. Tomei, Torino, 1996, pp. 110-111; R.G. Musto, *Franciscan Joachimism at the court of Naples, 1309-1341: a new appraisal*, in «Archivum Franciscanum Historicum», XC, 1997, pp. 419-422.

Cominciando dalla facciata principale, l'autore ne individua i modelli nelle tavole XI (dei *cerchi trinitari*) e XIII (del *salterio decacorde*) del *Liber figurarum* (nel codice Reggiano). La facciata di Santa Chiara verrebbe cosí a costituire la porta di accesso agli *arcana Dei*, mentre il suo frontone triangolare alluderebbe alla Trinità, richiamando la figura gioachimita della cetra-salterio, del vaso musicale triangolare recante alla base i sostegni del Figlio e dello Spirito Santo, corrispondenti alle due colonne angolari della basilica. Prendendo quindi in considerazione la linea di imposta del sistema delle capriate interne, del rosone centrale e delle strombature derivanti dai due contrafforti di facciata, sarebbe esattamente ravvisabile la figura del salterio, strumento per la contemplazione di Dio nel terzo stato della storia profetizzata da Gioacchino. L'autore rinviene quindi tutta una serie di ricorrenze numeriche che confermerebbero ulteriormente la tesi della derivazione gioachimita dell'architettura di Santa Chiara, in particolare, ad esempio, alle dieci corde del salterio della tavola XIII del *Liber* potrebbe risalirsi dividendo il numero dei filari di blocchi di tufo dei contrafforti (pari a ottanta) per il numero di Cristo (otto); inoltre i progettisti di Santa Chiara avrebbero tenuto presente il numero dei salmi per stabilire quello complessivo dei filari di blocchi della facciata, e infatti questi ultimi, partendo dal crepidoma e fino al vertice, risulterebbero esattamente centocinquanta, con una articolazione in tre sezioni di cinquanta filari ciascuna corrispondenti al portale d'ingresso, alla rosa mistica del rosone, e al timpano.
Ulteriori confronti vengono quindi istituiti con le due *diffinitiones* (*prima in A* e *secunda in Ω*) contenute nella tavola XI dei *cerchi trinitari*. La lettera A alluminata in azzurro nel *Liber* allude al Figlio, mentre la Ω in rosso significa lo Spirito Santo. Tale differenziazione cromatica sarebbe puntualmente riprodotta sulla facciata della basilica grazie al contrasto tra il giallo del tufo di Pozzuoli e il grigio del piperno di Caserta, che in particolare richiamerebbe appunto il rosso della miniatura. La lettera omega sarebbe quindi ravvisabile *in negativo* nello spazio delimitato tra i due contrafforti e il prospetto gradonato del nartece. Il rosone infine risulterebbe caratterizzato nella sua partizione interna, dalla sovrapposizione alla croce della lettera greca X di Kristòs. I suoi sei cerchi maggiori significherebbero le sei età del mondo, mentre i cinque cerchietti interni a ciascun cerchio maggiore, alluderebbero alle cinque relazioni e ai cinque modi con i quali la Trinità viene designata rispetto a sé stessa.
Esaurita l'analisi della facciata principale, l'autore passa a trattare della spazialità interna della basilica sulla base della tavola XVIII del *Liber figurarum*, concernente le sette età del mondo. La pianta della basilica mostrerebbe in particolare una diretta dipendenza probabilmente proprio dalla tavola del codice Reggiano del *Liber*. *Saecula* e *tempora*, meticolosamente indicati nella figura con moduli policromi convessi, non coinciderebbero però con le cap-

pelle laterali della basilica, bensí con gli elementi strutturali portanti e cioè con i soli pilastri recanti quale *sigillo* dipinto la croce della consacrazione trecentesca della chiesa.

Nella tavola le due serie di spazi convessi, corrispondenti alle navate della basilica, simboleggiano: quella di sinistra l'*Antico Testamento* e i sette *saecula*, in allineamento con la colonna angolare del Figlio della facciata di Santa Chiara, quella di destra il *Nuovo Testamento* e i sette *tempora* in direzione della colonna angolare dello Spirito Santo. La serie degli spazi del *Nuovo Testamento* risulta, sempre nella tavola, sfalsata e anticipata rispetto a quella dell'*Antico*. Questo sfalsamento, secondo l'autore, sarebbe rappresentato nell'aula basilicale dalla nona e dalla decima cappella a destra, perché la nona accoglie l'ingresso al chiostro dei minori, e la decima presenta come apertura una trifora in luogo delle due monofore che caratterizzano le altre cappelle della stessa navata. La decima cappella a sinistra e la decima cappella a destra alluderebbero cosí con le loro trifore alla figura veterotestamentaria e trinitaria dei tre angeli apparsi ad Abramo, ovvero al Dio di Abramo, Isacco e Giacobbe, mentre le restanti otto coppie di monofore delle cappelle della navata destra rimanderebbero alla linea delle generazioni con riferimento al Figlio e allo Spirito Santo.

Pienamente inseriti in questa selva di allusioni gioachimite risulterebbero gli stessi affreschi eseguiti da Giotto, presente a Napoli dal 1328 al 1333[2], il quale nelle cappelle inferiori avrebbe dipinto le storie dell'*Antico* e del *Nuovo Testamento*, mentre tra le cornici del corridoio superiore avrebbe realizzato, secondo il Vasari su suggerimento e ispirazione di Dante il quale conosceva l'opera di Gioacchino per il tramite di Pietro di Giovanni Olivi, le scene dell'*Apocalisse*, concentrandole però nell'area piú prossima al transetto e all'altare maggiore; anzi *en passant* l'autore individua *signacula* apocalittici anche nelle absidi di Santa Maria Donnaregina e di San Lorenzo Maggiore a Napoli, che a suo avviso dovrebbero esser lette con riguardo al passo di *Ap.* 1, 12-13.

[2] Nessuno dei pur relativamente numerosi documenti angioini concernenti la presenza di Giotto a Napoli tra l'8 dicembre 1328 e il 6 dicembre 1333, menziona espressamente gli affreschi di Santa Chiara. Tuttavia, considerato che secondo le fonti letterarie, e in particolare le *Vite* del Vasari, il maestro fu richiesto a Napoli da re Roberto proprio perché provvedesse ad affrescare la basilica francescana, si ritiene che vi lavorasse appunto tra il dicembre del 1328 e il febbraio del 1329, o, secondo altri, sino al gennaio del 1330. In sintesi, per le diverse proposte di cronologia dei lavori di affrescatura di Santa Chiara: Bologna indica il periodo 1° dicembre 1328-2 gennaio 1330; Leone De Castris lo segue precisando che i lavori di affrescatura si svolsero dal settembre 1329 appunto, in contemporanea a Santa Chiara e Castelnuovo; infine l'Aceto propende piuttosto per il periodo tra l'8 dicembre 1328 e il febbraio 1329, e per le diverse posizioni F. Aceto, *Pittori e documenti della Napoli angioina: aggiunte ed espunzioni*, in «Prospettiva», LXVII, 1992, pp. 53 sgg.

Mattanò sottolinea infine la preoccupazione dei progettisti della basilica di garantire che dal perimetro della cinta muraria fosse possibile osservare distintamente, attraverso specifiche aperture, ciascuna delle due colonne angolari del Figlio e del Padre, cosí da consentire la lettura del messaggio gioachimita.
In conclusione, la basilica di Santa Chiara costituirebbe secondo il nostro autore una grandiosa *allegoria di allegorie* e un monumentale *simbolo dei simboli* gioachimiti.
Al di là però della sicura e potente fascinazione esercitata da alcune immagini del lessico di Gioacchino, ci sarebbe da chiedersi il *perché* della scelta di improntare il progetto dell'edificio proprio sulle *figurae* dell'abate florense. Non sembra tuttavia che il nostro autore fornisca una risposta convincente a quest'interrogativo.
In un primo momento osserva infatti che «le fasi antecedenti l'edificazione della grande basilica regia non ci sono note; non abbiamo documenti relativi al concepimento del progetto e ai motivi che possono averlo ispirato» (p. 25). Salvo poi a mutare ben presto idea per giungere ad affermare (p. 33) che «è verosimile che la progettazione della basilica di Santa Chiara sia iniziata prima della morte di Carlo II (1309) e che sia stata ispirata dal desiderio di onorare la figura del nuovo santo angioino» (cioè san Ludovico d'Angiò), ove la pretesa *verosimiglianza* si fonderebbe esclusivamente sull'incerta tradizione, riferita dal solo dell'Aja[3] peraltro con tutte le riserve del caso, della destinazione del vano sottostante l'altare maggiore ad accogliere il corpo del santo e sulla presenza nella chiesa francescana di una cappella dedicata al vescovo di Tolosa. È al contrario ben noto che già nel suo testamento del 16 marzo 1308, prima cioè dell'avvio dei lavori di Santa Chiara nel 1310, Carlo II esprimeva la volontà che la sepoltura di Ludovico fosse realizzata nella chiesa dei francescani a Marsiglia, volontà rispettata da re Roberto che si limitò in seguito ad asportare solo alcune reliquie del corpo del fratello[4]. Inoltre le prime fon-

[3] G. Dell'Aja, *Il restauro della Basilica di S. Chiara in Napoli*, Napoli, 1980, p. 162.
[4] Cfr. in particolare M.H. Laurent, *Le culte de S. Louis d'Anjou a Marseille au XIV^e siècle. Les documents de Louis Antoine de Ruffi, suivis d'un choix de lettres de cet érudit*, Roma, 1954, pp. 37-39. Carlo II testò a Marsiglia morendo poi a Napoli il 5 maggio 1309, e in particolare dispose: *item relinquimus pro cassia et tumulo faciendis pro corpore bonae memoriae Ludovici Episcopi Tholosani filii nostri duo millia librarum parvorum Turonensium* nella costruenda chiesa dei frati minori a Marsiglia. Roberto duca di Calabria e vicario in Provenza istituí il 10 gennaio 1306 a nome dello stesso re Carlo, una rendita annuale di 25 lire reali per la celebrazione dell'anniversario del santo, poi confermata con atti del 12 settembre 1308 e 24 gennaio 1310. Ancora, il 18 aprile 1315 Roberto autorizzò il taglio di 300 alberi di *sap* (*Pinus picea*) *in nemore curie regis de fernet alias dicto de rivo frez* (La Garde Freinet), necessari per ulteriori lavori nella chiesa francescana. Un documento del 12 dicembre 1311, accenna poi ad un *Raimundus de Ficubus* (o *de Sicubus*) quale *custos tumuli sancte memorie domini Ludovici Tholosani Episcopi.* La canonizzazione di Ludovi-

dazioni di cappelle e chiese destinate al culto si ebbero solo a partire dal 1323-1324, ovviamente in seguito alla canonizzazione (1317)[5].
Ma l'ipotesi di una destinazione dell'edificio al culto di san Ludovico viene ben presto abbandonata e l'autore prospetta una destinazione della basilica di Santa Chiara «a casa dei nuovi Viri Spirituales attraverso i quali si sarebbe glorificata la Croce, rinnovata la vita di Cristo, confermata la rinuncia evangelica e nel segno del Crocifisso, disserrato il senso spirituale delle Scritture» (p. 54). Inoltre, benché piú volte suggerita ma mai espressamente affermata da Mattanò, la tesi di una consapevole scelta celebrativa degli ideali spirituali-gioachimiti da parte dei sovrani protettori angioini naufraga sulle considerazioni conclusive per cui «emergono cosí una serie di questioni fondamentali che attengono ad un certo radicalismo teoretico ed esegetico apportato da Gioacchino all'escatologia e alla apocalittica biblica, sí da indurvi peculiarità che proprio l'architettura di Santa Chiara, dimostra essere state rilevate e assunte come proprie dal francescanesimo di Roberto d'Angiò e Sancia di Majorca» (p. 111). In altre parole la materiale configurazione della basilica con la sua ricca trama di riferimenti gioachimiti confermerebbe il filospiritualismo dei sovrani fondatori e non sarebbe invece il contrario, cosí determinandosi un curioso effetto di *post hoc ergo ante hoc.*
Al di là comunque di queste incertezze argomentative possono nutrirsi fondati dubbi sull'intera lettura gioachimita dell'architettura della basilica. Anzitutto, e senza voler insistere sulla disomogeneità della tradizione manoscritta dell'opera che sarebbe stata la fonte ispiratrice primaria del progetto della basilica, e cioè del *Liber figurarum*[6], non risultano notizie della sua even-

co venne infine sancita da papa Giovanni XXII con la bolla *Sol oriens mundo* del 7 aprile 1317. La solenne traslazione dei resti mortali del santo morto a Brignoles il 19 agosto del 1297, avvenne effettivamente agli inizi del novembre del 1319, alla presenza di re Roberto e di Sancia, nonché della regina di Francia Clemenza d'Angiò, figlia di Carlo Martello. In tale occasione furono anche realizzati un reliquiario del cervello di Ludovico in oro e pietre preziose, nonché un altro in forma di due corone d'oro, pietre preziose e perle costato a Sancia 450 once, entrambi destinati alla basilica di Santa Chiara.
[5] Sulle fondazioni di cappelle e chiese dopo la canonizzazione cfr. anche R. Paciocco, *Ordini mendicanti e culto dei santi*, in *Pellegrinaggi e itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale*, a cura di G. Vitolo, Napoli, 1999, pp. 143-144.
[6] Per ulteriori notizie e bibliografia sul *Liber figurarum*, cfr. A. Tagliapietra, a cura di, *Gioacchino da Fiore. Sull'Apocalisse (Enchiridion super Apocalypsim)*, Milano, 1994, pp. 99 sg.; il Tagliapietra, classifica il *Liber* tra le opere di dubbia attribuzione a Gioacchino, riferendo della ipotesi del Mottu che lo ascrive ad un discepolo datandolo a non oltre il 1230, e di quella del Bloomfield che vi vede l'intervento di piú discepoli, datandolo invece intorno al 1202. I testimoni antichi, e cioè il *Codice del Seminario di Reggio Emilia*, scoperto da Leone Tondelli nel 1939 e databile alla metà del 1200; il ms. 255a del Corpus Christi College di Oxford (cosiddetto manoscritto oxoniense), che risulterebbe il piú antico in quanto realizzato nello *scriptorium* di un monastero florense, e forse proprio quello di San Gio-

tuale diffusione alla corte angioina e negli stessi ambienti degli spirituali napoletani nel corso del Trecento, come peraltro ammesso da alcuni degli stessi sostenitori della tesi in esame, e in particolare da Bruzelius e Musto[7].
Inoltre anche le altre opere gioachimite secondariamente utilizzate nella ricostruzione proposta da Mattanò non risultano documentate a Napoli, salvo che per una copia della *Concordia* posseduta da re Roberto, ma acquistata per il sovrano solo l'8 aprile del 1332 e cioè un ventennio dopo l'inizio dei lavori della basilica[8].
Come già rilevato, uno dei principali argomenti utilizzati, piú o meno esplicitamente, per giustificare l'adozione della fitta trama di allusioni gioachimite nella progettazione della basilica consiste nel filospiritualismo dei sovrani fondatori, accompagnato dall'attenzione anch'essa tutta spiritualistica all'opera di Gioacchino da Fiore. Queste affermazioni non tengono evidentemente conto dei significativi risultati conseguiti dalla piú recente storiografia sul *francescanesimo di corte* di Roberto e Sancia, e in particolare degli studi di Roberto Paciocco[9], peraltro noti al Mattanò che però li cita frequentemente solo in relazione ad altre questioni (cfr. note 30 p. 35, 47 p. 41, 52 e 53 p. 42, 55 p. 43, 62 p. 45, 69 p. 47). Orbene è stato ribadito[10] che la definizione di *spirituali* (come quelle di *fraticelli* e di *fratres de paupere vita*) costituisce una pericolosa semplificazione a fronte di una eterogeneità di gruppi e di dottrine in perpetua modificazione anche in relazione agli esiti della doppia re-

vanni in Fiore, tra il 1200 e il 1230 (in questo codice la tavola del salterio decacorde è al f. 8*r*; quella dei cerchi trinitari è al f. 7*v*; e infine quella delle età del mondo è ai fogli 5*r* e 8*v*), e infine il ms. A 121 della Sächsische Landesbibliothek di Dresda, attestano una tradizione non omogenea delle *figurae*.

[7] C. Bruzelius, *Queen Sancia*, cit., p. 86, ammette che non è possibile provare che Sancia abbia conosciuto il *Liber*, ma ritiene probabile che lo stesso fosse tra i trattati ereticali che successivamente alla morte della sovrana sarebbero stati rinvenuti *nel coro di Santa Chiara*. Peraltro la bolla del 1346 che contiene l'incarico conferito da papa Clemente VI al vescovo di Cassino di provvedere al sequestro dei libri e dei documenti *factis et compositis per damnatae memoriae Michaelem de Caesena*, depositati da Sancia *in sacristia monasterii de Neapoli ordinis S. Clarae*, e al loro invio ad Avignone, è sul punto del tutto generica e vaga, benché sembrerebbe riferirsi solo ad opere di Michele da Cesena. Comunque, anche secondo R.G. Musto, *Franciscan Joachimism*, cit., p. 421, nota 8, il *Liber* era probabilmente ignoto a Napoli. Infine, secondo quanto riporta proprio Mattanò alla nota 94, p. 63, Leone Tondelli scopritore del codice Reggiano del *Liber figurarum* riteneva che l'opera fosse certamente presente solo negli ambienti francescani dell'Emilia e della Toscana.

[8] Il documento relativo, transuntato dal Barone, è stato ripubblicato da R.G. Musto, *Franciscan Joachimism*, cit., pp. 457 sgg. ed è citato da Mattanò alla nota 70, p. 49, senza indicazione della data.

[9] R. Paciocco, *Angioini e «Spirituali». I differenti piani cronologici e tematici di un problema*, in *L'Etat Angevin, pouvoir, culture et société entre XIII^e et XIV^e siècle*, Atti del colloquio internazionale, Roma-Napoli, 7-11 novembre 1995, Roma, 1998.

[10] R. Paciocco, *Angioini e «Spirituali»*, cit., pp. 255-256.

pressione condotta dall'ordine e dal papato, come è stato dimostrato dagli studi dell'Ehrle (1885) e piú recentemente di G.L. Potestà e G. Tabacco. Quanto poi specificamente al francescanesimo di corte di Roberto e Sancia, Paciocco dimostra come almeno fino al 1317 sia chiaramente prevalso nei sovrani l'antispiritualismo (in senso stretto), come si rileva tra l'altro dal loro patrocinio del capitolo generale dell'ordine che si tenne nel maggio del 1316 a Napoli proprio sotto la presidenza dell'antispirituale Michele da Cesena[11]. In un secondo tempo, benché Roberto e Sancia accogliessero e proteggessero anche francescani spirituali, le loro posizioni risultano ancora saldamente orientate in favore di Michele da Cesena e dei micheliti[12]. Ne è ulteriore dimostrazione la circostanza per cui il trattatello di Roberto *De Christi et apostolorum ac eos precipue imitancium evangelica paupertate*, posto da Ulrich Host in relazione con la presenza del sovrano angioino ad Avignone nel 1323, non si traduce affatto in una esplicita difesa dei *fratres de paupere vita*. È da rilevare poi che se si guarda alle *Ordinationes* dettate da Sancia nel 1321 al fine di disciplinare la vita della comunità religiosa di Santa Chiara, non vi si troverà alcun elemento che possa far pensare ad una adesione della stessa sovrana allo spiritualismo. In altre parole, ancora negli anni Venti del Trecento i sovrani angioini restano certamente distanti dalle posizioni degli spirituali e in particolare da quelle di Ubertino da Casale[13]. Una maggiore attenzione allo spiritualismo può datarsi intorno all'arrivo a Napoli del fratello di Sancia, Filippo di Majorca, ma siamo ormai nel 1329, quasi vent'anni dopo l'avvio dei lavori del sacro complesso[14]. Tutto ciò sembra sufficiente a dimostrare l'infondatezza della deterministica equazione spiritualismo dei sovrani fondatori = connotato spiritualistico delle forme della basilica, imponendo anzitutto una piú puntuale verifica delle dottrine e delle idee dei francescani che furono piú prossimi a Roberto e a Sancia all'epoca della fondazione. Ancora, le analogie instaurate con le *figurae* gioachimite implicano tutte l'utilizzo di figure elementari e generiche quali il rettangolo (nella pianta), il trapezio (nella facciata) e il cerchio (nel rosone), riscontrabili agevolmente in una qualsiasi cattedrale o chiesa gotica al di là evidentemente di sottosignificazioni spiritualistiche, cosí come le ricorrenze numeriche individuate dall'autore si prestano ad ogni combinazione soprattutto se si considera lo sterminato serbatoio di figure, allegorie e folgorazioni numeriche rappresentato dall'opera di Gioacchino teologo e poeta, vera selva simbolica di immagini e

[11] Ivi, pp. 265-266. Prima di Roberto e Sancia, Carlo II aveva tenuto un atteggiamento prevalentemente antispirituale, aderendo alla repressione voluta da Bonifacio VIII e dall'ordine. Cfr. sempre ivi, pp. 258-263.
[12] Ivi, p. 277.
[13] Ivi, pp. 272-273.
[14] Ivi, p. 280.

cifre che infatti impressionò Dante, Yeats e Joyce ma anche Montaigne, Hegel e Marx. Sembra in particolare evidente che il tentativo di ricondurre la pianta rettangolare di Santa Chiara al simbolismo gioachimita non può che integrare una *lectio difficilior*, rischiosamente sostenibile di fronte alla piú elementare e probabile ipotesi di una derivazione dalle analoghe piante delle semplicissime chiese francescane d'Umbria, nonché da consimili modelli francesi e spagnoli[15].

Singolare risulta poi il coinvolgimento di Giotto nella ricostruzione riproposta da Mattanò. Infatti, poiché poco si sarebbe potuto disquisire del *gioachimismo* del pittore fiorentino, il nostro autore giunge ad assegnare il massimo credito alla voce, riferita come mera diceria già dal Vasari[16], secondo la qua-

[15] I piú antichi esempi di chiesa francescana a navata unica rettangolare, che si ritiene derivata dalla tipologia dei refettori cistercensi, devono esser ravvisati ad esempio nelle chiese dedicate a San Francesco a Gualdo Tadino, Trevi, Piediluco, Sangemini e Montefalco (cfr. M.B. Mistretta, *Francesco architetto di Dio. L'edificazione dell'ordine dei Minori ed i suoi primi insediamenti*, Roma, 1983, pp. 159 sg.). Inoltre la chiesa di Santa Cecilia ad Albi in Linguadoca, iniziata per volere del vescovo Bernard de Castanet nel 1277 e terminata sul finire del Trecento, e considerata il modello di Santa Chiara presenta anch'essa una pianta rettangolare priva di transetto nonché fiancate scandite da altissimi finestroni archiacuti e da agili contrafforti (cfr. E. Bertaux, *Santa Chiara de Naples, l'église et le monastère des religieuses*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole française de Rome», XVIII, 1898, p. 178; G. Chierici, *Il restauro della chiesa di S. Maria Donnaregina a Napoli*, Napoli, 1934, p. 33; A. Venditti, *Urbanistica ed architettura nella Napoli angioina*, in *Storia di Napoli*, Napoli, 1969, III, pp. 759, e 770 sgg.

[16] Questi affreschi, secondo sia l'edizione Torrentiniana (1550) che quella Giuntina (1568) delle *Vite* del Vasari, allegate dal Mattanò (pp. 50-51, e nota 73, p. 51) furono *per quanto si dice, invenzione di Dante.* Prima delle *Vite*, il cosiddetto Anonimo Magliabechiano (o Gaddiano), vale a dire l'autore del codice della Biblioteca Magliabechiana cl. XVII 17, la cui redazione, secondo Annamaria Ficarra iniziò dopo il 1536 (e per una parte sicuramente dopo il 1541), e si concluse prima del 1546, aveva precisato: «In Napoli la sala del re Ruberto d'uomini famosi; e dipinse nella Incoronata, e in santa Chiara l'Apocalisse, il che si dice fece con l'aiuto di Dante, il quale, essendo di Firenze sbandito, sconosciuto vi andò» (cfr. *L'Anonimo Magliabechiano*, edizione a cura di A. Ficarra, Napoli, 1968, p. XX [per la datazione], e pp. 57-58 [per il passo appena trascritto]), e quindi un ulteriore *si dice.* Riguardo alla presenza di Dante a Napoli la si è ipotizzata almeno in tre occasioni: da giovane per studiarvi logica (secondo Francesco Filelfo); sul finire del marzo 1294 al seguito di Carlo II e di Carlo Martello che ritornavano da Firenze alla capitale (e Dante, secondo i commentatori antichi del canto VIII del *Paradiso* aveva fatto parte della delegazione cittadina presieduta da Giano di Vieri de' Cerchi e deputata proprio all'accoglienza di Carlo Martello vicario del regno, agli inizi di quel mese); in occasione dell'ambasceria fiorentina del 5 ottobre 1294, durante la permanenza in città di papa Celestino V *prigioniero* di Carlo II. Le varie ipotesi sono state tuttavia in genere respinte per la mancanza di precisi referti (cfr. da ultimo G. Petrocchi, *Vita di Dante*, Bari, 1997, pp. 61 sgg. Ma l'Anonimo Magliabechiano sposta la presenza dell'Alighieri a Napoli a dopo l'esilio (*essendo di Firenze sbandito*) e quindi successivamente al gennaio del 1302, lasciando intendere che Giot-

cifre che infatti impressionò Dante, Yeats e Joyce ma anche Montaigne, Hegel e Marx. Sembra in particolare evidente che il tentativo di ricondurre la pianta rettangolare di Santa Chiara al simbolismo gioachimita non può che integrare una *lectio difficilior*, rischiosamente sostenibile di fronte alla piú elementare e probabile ipotesi di una derivazione dalle analoghe piante delle semplicissime chiese francescane d'Umbria, nonché da consimili modelli francesi e spagnoli[15].

Singolare risulta poi il coinvolgimento di Giotto nella ricostruzione riproposta da Mattanò. Infatti, poiché poco si sarebbe potuto disquisire del *gioachimismo* del pittore fiorentino, il nostro autore giunge ad assegnare il massimo credito alla voce, riferita come mera diceria già dal Vasari[16], secondo la qua-

[15] I piú antichi esempi di chiesa francescana a navata unica rettangolare, che si ritiene derivata dalla tipologia dei refettori cistercensi, devono esser ravvisati ad esempio nelle chiese dedicate a San Francesco a Gualdo Tadino, Trevi, Piediluco, Sangemini e Montefalco (cfr. M.B. Mistretta, *Francesco architetto di Dio. L'edificazione dell'ordine dei Minori ed i suoi primi insediamenti*, Roma, 1983, pp. 159 sg.). Inoltre la chiesa di Santa Cecilia ad Albi in Linguadoca, iniziata per volere del vescovo Bernard de Castanet nel 1277 e terminata sul finire del Trecento, e considerata il modello di Santa Chiara presenta anch'essa una pianta rettangolare priva di transetto nonché fiancate scandite da altissimi finestroni archiacuti e da agili contrafforti (cfr. E. Bertaux, *Santa Chiara de Naples, l'église et le monastère des religieuses*, in «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'Ecole française de Rome», XVIII, 1898, p. 178; G. Chierici, *Il restauro della chiesa di S. Maria Donnaregina a Napoli*, Napoli, 1934, p. 33; A. Venditti, *Urbanistica ed architettura nella Napoli angioina*, in *Storia di Napoli*, Napoli, 1969, III, pp. 759, e 770 sgg.

[16] Questi affreschi, secondo sia l'edizione Torrentiniana (1550) che quella Giuntina (1568) delle *Vite* del Vasari, allegate dal Mattanò (pp. 50-51, e nota 73, p. 51) furono *per quanto si dice, invenzione di Dante.* Prima delle *Vite*, il cosiddetto Anonimo Magliabechiano (o Gaddiano), vale a dire l'autore del codice della Biblioteca Magliabechiana cl. XVII 17, la cui redazione, secondo Annamaria Ficarra iniziò dopo il 1536 (e per una parte sicuramente dopo il 1541), e si concluse prima del 1546, aveva precisato: «In Napoli la sala del re Ruberto d'uomini famosi; e dipinse nella Incoronata, e in santa Chiara l'Apocalisse, il che si dice fece con l'aiuto di Dante, il quale, essendo di Firenze sbandito, sconosciuto vi andò» (cfr. *L'Anonimo Magliabechiano*, edizione a cura di A. Ficarra, Napoli, 1968, p. XX [per la datazione], e pp. 57-58 [per il passo appena trascritto]), e quindi un ulteriore *si dice*. Riguardo alla presenza di Dante a Napoli la si è ipotizzata almeno in tre occasioni: da giovane per studiarvi logica (secondo Francesco Filelfo); sul finire del marzo 1294 al seguito di Carlo II e di Carlo Martello che ritornavano da Firenze alla capitale (e Dante, secondo i commentatori antichi del canto VIII del *Paradiso* aveva fatto parte della delegazione cittadina presieduta da Giano di Vieri de' Cerchi e deputata proprio all'accoglienza di Carlo Martello vicario del regno, agli inizi di quel mese); in occasione dell'ambasceria fiorentina del 5 ottobre 1294, durante la permanenza in città di papa Celestino V *prigioniero* di Carlo II. Le varie ipotesi sono state tuttavia in genere respinte per la mancanza di precisi referti (cfr. da ultimo G. Petrocchi, *Vita di Dante*, Bari, 1997, pp. 61 sgg. Ma l'Anonimo Magliabechiano sposta la presenza dell'Alighieri a Napoli a dopo l'esilio (*essendo di Firenze sbandito*) e quindi successivamente al gennaio del 1302, lasciando intendere che Giot-

le i temi apocalittici dipinti dal maestro in Santa Chiara gli furono suggeriti da Dante, proprio perché il poeta fiorentino risulta piú agevolmente ricollegabile alle idee gioachimite come hanno ampiamente dimostrato i preziosi studi di Raoul Manselli.

Al riguardo si rende necessaria qualche precisazione. Le piú antiche fonti letterarie attestanti la presenza e l'attività di Giotto e della sua bottega a Santa Chiara, attribuiscono al maestro i seguenti cicli pittorici e singole opere: a) l'*Apocalisse* in una cappella (secondo l'*Anonimo Magliabechiano*, il *Libro di Antonio Billi* e le *Vite* del Vasari); b) «molte» storie del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento* in alcune cappelle (secondo le *Vite* del Vasari); c) l'affrescatura integrale dell'*ecclesia delle monache,* senza precisazione dei soggetti (secondo la *Lettera di Pietro Summonte a Marc'Antonio Michiel* del 20 marzo 1524); d) piú tavole piccole di immagini di santi che furono della regina Sancia (sempre secondo la *Lettera* del Summonte).

Su questi dati si è articolato un serrato dibattito interpretativo. Secondo alcuni, la menzione in Santa Chiara delle storie del *Vecchio* e del *Nuovo Testamento*, ricorrente nelle fonti letterarie, deriva molto probabilmente dalla confusione con gli affreschi di stesso soggetto cui Giotto attese invece a Castelnuovo. Inoltre si è osservato che il cenno del Summonte all'*ecclesia delle monache* avrebbe dovuto intendersi come riferito al solo *oratorio interno*, con esclusione quindi di qualsivoglia intervento nella chiesa esterna. Una conferma di tale ricostruzione è stata trovata nella permanenza nell'oratorio di affreschi cinquecenteschi e seicenteschi articolati in riquadri proprio come accadeva nel Trecento, e quindi probabile segno della preesistenza di cicli pittorici di quest'ultima epoca. In relazione a ciò, ulteriori riprove sarebbero costituite dalla notizia della ridipintura degli affreschi giotteschi ad opera del pittore Pietro Negroni nel Cinquecento[17] e dal rinvenimento nel corso dei restauri postbellici proprio e solo nel coro delle monache di notevoli resti di una *Crocifissione* e di un *Compianto su Cristo morto* di matrice giottesca[18]. Si

to e Dante si incontrarono proprio a Napoli, il che è piuttosto improbabile perché non risulta che Giotto sia stato presente in città prima della fine del 1328, quando Dante era ormai morto da circa sette anni.

[17] B. De Dominici, *Vite de' Pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1773, tomo II, pp. 129-130.

[18] I brandelli di affreschi sono posti in alto a destra sulla quinta muraria che divide la chiesa esterna dall'oratorio delle monache. Si nota anzitutto nell'ambito della *Crocifissione* un demonio che rapisce a viva forza l'anima del cattivo ladrone posto in croce con le braccia dietro la traversa. La scena del *Compianto* si svolgeva piú in basso, ne facevano parte i volti di donne e di un santo barbuto ancora oggi osservabili, mentre a malapena si distingue un capo femminile velato creduto comunemente quello della Vergine. Questi frammenti vengono prevalentemente attribuiti alla bottega di Giotto (Morisani, Previtali), ma secondo F. Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli (1266-1414)*, Roma, 1969, p. 194, la scena del *Compianto*, e in particolare la testa del santo barbuto in atteggiamento di dolo-

è infine convincentemente osservato che le notevoli dimensioni della chiesa esterna avrebbero impedito un'affrescatura integrale nel corso della permanenza del maestro fiorentino a Napoli[19]. La critica piú recente risulta comunque divisa tra chi accetta l'ampio catalogo tradizionale delle attribuzioni giottesche sopra sintetizzato[20] e chi è invece propenso a circoscrivere l'attività del maestro al solo oratorio interno, sulla base della considerazione che anche l'integrale affrescatura di questo solo ambiente avrebbe comunque richiesto notevoli tempi di lavorazione, considerate le superfici da dipingere pari a circa 2.100 metri quadrati[21]. Per quanto sopra non sembra in ogni caso

re potrebbe essere assegnata a Giotto stesso e risentirebbe dell'esperienza della Cappella de' Bardi a Firenze, cosí come i tre angioletti dolenti sarebbero comparabili a quelli del *Compianto* giottesco di Padova, risultando di conseguenza databili a circa il 1329. Una isolata opinione attribuisce invece questi affreschi a Roberto d'Oderisio datandoli pertanto a metà del Trecento. La datazione piú tarda risulterebbe confermata dal fatto che, come attesta un frammento di affresco di angioletto dolente, l'episodio del *Compianto* si sviluppava anche sulla muratura di riempimento della quadrifora centrale, realizzata verosimilmente dopo il 1343 onde consentire di addossare alla parete, dal lato della basilica, il monumento di re Roberto, sicché gli affreschi non avrebbero potuto essere riferiti a Giotto morto già nel 1337 (cfr. T.M. Gallino, *Il complesso monumentale di S. Chiara in Napoli*, Napoli, 1963, p. 55). L'esame stilistico dei frammenti non consente tuttavia di condividere l'attribuzione al d'Oderisio, pur restando dubbi sull'effettiva collocazione e articolazione spaziale degli affreschi. Non può escludersi che la quadrifora centrale della parete di testata sia stata occlusa già all'epoca dei lavori giotteschi da un tompagno in muratura ovvero solo da una tavola dipinta, simile a quella notissima del *Cristo in trono* posta a chiusura di una delle finestre della Cappella degli Scrovegni a Padova, che peraltro presenta dimensioni sensibilmente minori. Giova in conclusione ricordare che alcuni degli affreschi posti in luce su questa parete dal rogo del 1943 andarono irrimediabilmente perduti per effetto degli agenti atmosferici prima che si riuscisse a conservarli. Si trattava in particolare, nella scena di *Compianto* di una figura femminile con le chiome rosse e aureola di stucco a rilievo (la Maddalena?), di tre teste virili, di una testa ridotta a sinopia e, al di sopra della *Crocifissione*, di dischi e aureole dorate, probabilmente resti di figure di angioletti dolenti (cfr. ivi, pp. 54 sgg.). Risultano attribuibili sempre alla bottega di Giotto gli stalli corali dipinti piú in basso sulla stessa parete della *Crocifissione* giottesca ad illusoria prosecuzione del coro ligneo trecentesco posto di fronte (cfr. P. Leone De Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Firenze, 1986, p. 334).

[19] Per le diverse opinioni cfr. F. Nicolini, *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marc'Antonio Michiel*, Napoli, 1925, pp. 184 sgg., seguito da R. Filangieri, *Giotto a Napoli e gli avanzi di pitture nella cappella palatina angioina*, in *Scritti di paleografia e diplomatica, di archivistica e di erudizione*, Roma, 1976, p. 386, che nega però l'ipotesi di una confusione delle fonti tra i cicli eseguiti a Santa Chiara e quelli eseguiti a Castelnuovo, e da O. Morisani, *L'arte di Napoli nell'età angioina*, in *Storia di Napoli*, Napoli, 1969, vol. III, p. 364.

[20] Da ultimo P. Leone De Castris, *Arte di corte, nella Napoli angioina*, cit., pp. 317 sgg., critica l'interpretazione restrittiva del Nicolini a p. 325, nota 63, seguendo Ferdinando Bologna nell'integrale adesione al catalogo tradizionale.

[21] F. Aceto, *Pittori e documenti*, cit., pp. 53 sgg.

possibile ammettere un intervento di ampia estensione come sembrerebbe credere Mattanò e ciò sia che la cappella di cui parlano le fonti debba essere individuata in un ambiente della chiesa esterna sia invece che debba identificarsi con l'oratorio interno.
Proprio per tutto quanto sopra osservato e senza voler riprendere ulteriori osservazioni formulate sulla questione in un'altra occasione di studio, mi sembra risulti estremamente improbabile che i sovrani angioini, a tutto voler concedere, anche al di là delle loro personali propensioni, abbiano effettivamente inteso celebrare *in aedificio*, in volume e materia, le teorie di Gioacchino da Fiore, allora condannate dalla Chiesa e fatte proprie dai francescani spirituali, a loro volta accusati di eterodossia e perseguitati sia dalla dirigenza dell'Ordine francescano che dal papato, e ciò tra l'altro proprio nel momento dell'acme della repressione, attraverso un'allusione alle stesse, a fini celebrativi o didascalici, nella pianta e nella facciata della basilica napoletana, destinata per il suo carattere a restare comunque sostanzialmente improduttiva di senso e oscura ai piú.